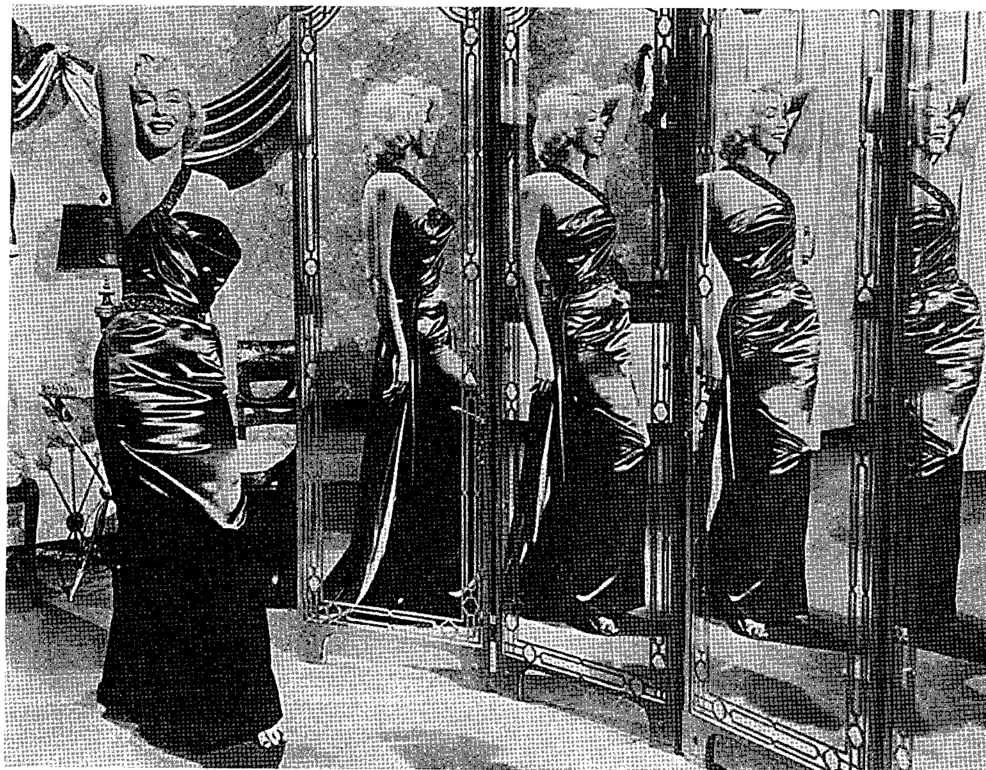
Mulvey, Laura, "Placer visual y cine narrativo".
En, Brian Wallis (editor), Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.
Madrid: Akal, 2001.



Marilyn Monroe, fotografía publicitaria.

# PLACER VISUAL Y CINE NARRATIVO*

*Laura Mulvey*

## I. Introducción

### A. UN USO POLÍTICO DEL PSICOANÁLISIS

Este estudio pretende utilizar el psicoanálisis para descubrir dónde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven reforzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han moldeado. Como punto de partida, tomaremos la manera en que el cine refleja, revela e incluso interviene activamente, en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo. Para elaborar una teoría y una práctica capaces de desafiar al cine anterior, resulta conveniente comprender lo que fue, el modo en que operó su magia en el pasado. Así pues, la teoría psicoanalítica actuará aquí como un arma política, poniendo de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica.

La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones consiste en que, para dar orden y sentido a su mundo, depende de la imagen de la mujer castrada. Una cierta idea de mujer se yergue como pieza clave del sistema: es su carencia lo que produce el falo como una presencia simbólica, es su deseo de triunfar sobre la carencia lo que el falo significa. Ciertos textos publicados recientemente en *Screen* acerca de psicoanálisis y cine no han recalcado lo suficiente la importancia de la representación de la forma femenina en el seno de un orden simbólico en el que, en última instancia, no representa más que la castración. En pocas palabras: la función de la mujer en la formación del inconsciente patriarcal es doble; en primer lugar, simboliza la amenaza de castración por medio de su ausencia real de pene y así, en segundo lugar, eleva a su hijo a lo simbólico. Una vez que esto se lleva a cabo, su sentido en el proceso ha llegado a su fin, ya no permanece en el mundo de la ley y del lenguaje a no ser como memoria que oscila entre la memoria de la plenitud maternal y la memoria de la carencia. Ambas son postuladas como naturaleza (o como «anatomía», según la conocida frase de Freud). El deseo de la mujer está sometido a su imagen de portadora de la herida sangrante; ella sólo puede existir en relación a la castración, sin poder trascenderla. Transfor-

* Publicado originalmente en *Screen* 16, 3 (otoño, 1975), pp. 6-18. Este artículo es una reelaboración de una ponencia presentada en el Departamento de francés de la Universidad de Wisconsin, Madison, en la primavera de 1973.

ma a su hijo en el significante de su propio deseo para poseer un pene (la condición, imagina, para ingresar en lo simbólico). O bien cede cortésmente el paso a la palabra, al Nombre del Padre y a la Ley, o bien lucha para conservar a su hijo con ella en la penumbra de lo imaginario. La mujer, pues, habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo.

Las feministas hallarán un interés evidente en este tipo de análisis, sin duda hay cierta belleza en la exactitud con que representan la frustración experimentada bajo el orden falocéntrico. Este tipo de discurso nos acerca a las raíces de nuestra opresión, nos ofrece una articulación del problema, nos sitúa frente al reto final: cómo combatir un inconsciente estructurado como un lenguaje (formado en el momento crítico de la aparición del lenguaje) mientras permanecemos encerradas en el lenguaje del patriarcado. No hay manera alguna de producir, como llovida del cielo, una alternativa, pero sí podemos comenzar a abrir una grieta en el patriarcado si lo examinamos con las herramientas que él mismo nos suministra, de entre las cuales el psicoanálisis no es la única, pero sí una de las más importantes. Existe aún un gran abismo que nos separa de asuntos importantes para el inconsciente femenino, cuestiones que la teoría falocéntrica considera irrelevantes: la sexualización de las niñas y su relación con lo simbólico, la mujer sexualmente madura como no-madre, la maternidad al margen de la significación del falo, la vagina... Pero, llegados a este punto, la teoría psicoanalítica en su estadio actual nos permite, cuando menos, profundizar en nuestra comprensión del *status quo*, del orden patriarcal en el que estamos cautivas.

### B. La destrucción del placer como un arma radical

En tanto que sistema perfeccionado de representación, el cine plantea ciertas cuestiones acerca de las formas en que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura los modos de ver y el placer de la mirada. El cine ha cambiado mucho a lo largo de las últimas décadas. Ya no es ese sistema monolítico apoyado en grandes inversiones de capital que ejemplifica a la perfección el Hollywood de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Los avances tecnológicos (16 mm, etc.) han modificado las condiciones económicas de la producción cinematográfica, que ahora puede ser artesanal lo mismo que capitalista. De este modo se ha abierto la posibilidad del desarrollo de un cine alternativo. Por muy autoconsciente e irónico que pretenda ser el cine de Hollywood, siempre ha estado restringido por una puesta en escena formal que refleja el concepto de cine propio de la ideología dominante. El cine alternativo habilita un espacio en el que puede nacer un cine radical, tanto en sentido político como estético, que desafíe los supuestos básicos de la corriente cinematográfica dominante. No se trata de rechazar esta última desde un punto de vista moral, sino de destacar los modos en los que sus preocupaciones formales reflejan las obsesiones psíquicas de la sociedad que lo ha producido y también de subrayar que el cine alternativo debe comenzar precisamente como reacción contra estas obsesiones y estos supuestos. Ya es posible un cine política y estéticamente vanguardista pero, por ahora, sólo puede existir como contrapunto.

La magia del estilo de Hollywood en su punto álgido (y de todo el cine que cae dentro de su zona de influencia) surge, no exclusivamente pero sí en un importante aspecto, de su hábil manipulación del placer visual en orden a producir satisfacción. La tendencia cinematográfica imperante codifica lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante. Sólo en el cine más evolucionado de Hollywood y únicamente por medio de estos códigos, el sujeto alienado, desgarrado en su memoria imaginaria por una sensación de pérdida, por el terror de la carencia potencial en su fantasía, ha estado cerca de vislumbrar un destello de satisfacción: a través de su belleza formal y del empleo de sus propias obsesiones formativas. Pretendemos ocuparnos aquí de cómo este placer erótico se intercala en el cine, de su sentido y, en particular, del lugar central que ocupa la imagen de la mujer. Suele decirse que al analizar el placer o la belleza se los destruye. Esta es la intención de este ensayo. Es preciso atacar la satisfacción y la potenciación del yo característicos de la historia cinematográfica hasta hoy; pero no para reconstruir un nuevo placer, que no puede existir en abstracto, o un displacer intelectualizado, sino con el objeto de abrir camino a una negación total del sosiego y la plenitud del cine narrativo de ficción. La alternativa es la emoción que proviene de dejar atrás el pasado sin rechazarlo, trascendiendo formas obsoletas o restrictivas, o atreviéndonos a romper con las expectativas placenteras normales, a fin de concebir un nuevo lenguaje del deseo.



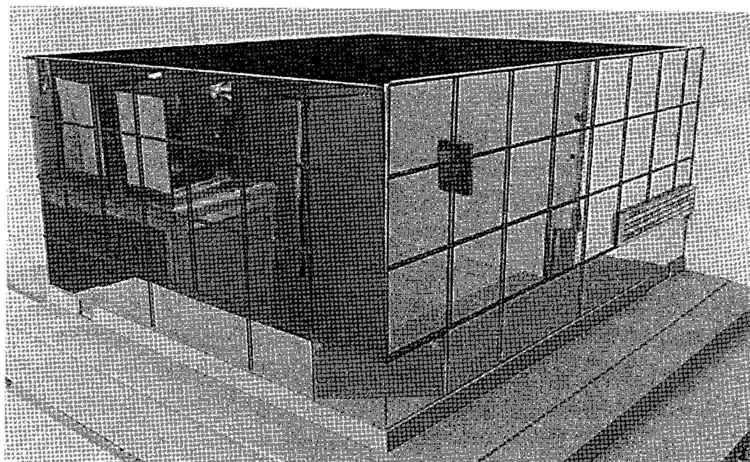
## II. El placer de la mirada – La fascinación con la forma humana

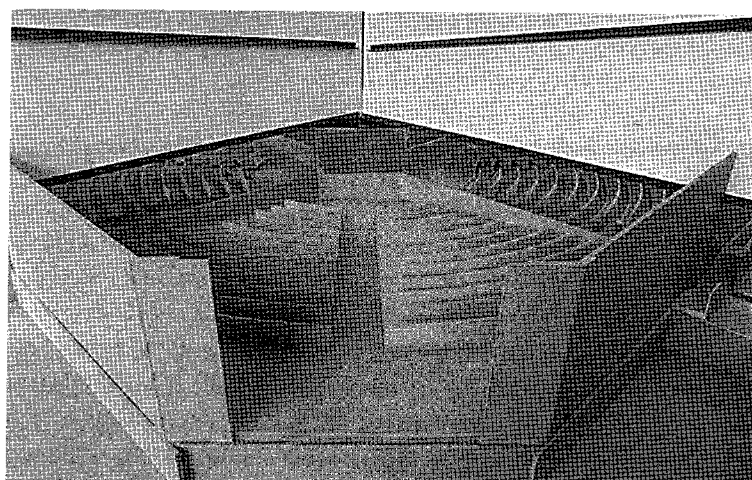
A. El cine ofrece una multiplicidad de placeres posibles. Uno de ellos es la escopofilia. Existen circunstancias en las que el mismo acto de mirar constituye una fuente de placer, igual que, a la inversa, puede producir placer ser observado. Originalmente, Freud, en su *Teoría sexual*, aísla la escopofilia como uno de los componentes instintivos de la sexualidad, que existe como pulsión con independencia de las zonas erógenas. En esta etapa, asociaba la escopofilia con la consideración de los demás como objetos, sometiéndolos a una mirada escrutadora y curiosa. Sus ejemplos giran en torno a las actividades *voyeuristas* de los niños, a sus deseos de ver y de conocer lo privado y lo prohibido (la curiosidad ante los genitales y las funciones corporales de los demás, ante la presencia o ausencia de pene y, retrospectivamente, ante la escena primaria). En estos análisis, la escopofilia aparece como esencialmente activa (más tarde, en «Los instintos y sus destinos», Freud desarrollará su teoría de la escopofilia; si bien aparece inicialmente adherida al autoerotismo pregenital, más adelante el placer de mirar se transfiere a otros por analogía. Encontramos aquí una elaboración muy meticulosa de la relación entre el instinto activo y su ulterior desarrollo en una forma narcisista). Aunque existen otros factores que modifican el instinto –como, en particular, la constitución del ego– éste continúa existiendo como la base erótica del placer de mirar a otra persona en tanto que objeto. En último extremo, puede fijarse en una perversión, dando lugar a *voyeurs* obsesivos y Peeping Toms [mirones], cuya satisfacción sexual únicamente puede provenir de mirar, en un sentido activo y escrutador, a un otro cosificado.

A primera vista, el mundo del cine no parece guardar ninguna relación con el mundo clandestino de la observación subrepticia de una víctima inconsciente e involuntaria. Lo que se ve en la pantalla se exhibe abiertamente. Sin embargo, el grueso de la producción cinematográfica dominante y las convenciones en cuyo seno ha evolucionado conscientemente representan un mundo herméticamente sellado que se despliega mágicamente, indiferente a la presencia del público, produciendo en éste una sensación de separación y jugando con sus fantasías *voyeuristas*. Además, el contraste extremo entre la oscuridad de la platea (que sirve también para que los espectadores se aíslen unos de los otros) y el brillo de las formas cambiantes de luces y sombras en

Dan Graham, proyecto para una sala de cine, 1981. Fotografías de la maqueta, exterior e interior (fotografías: Martha Cooper)

CINEMA, 1981
Un cine, que ocupa la planta baja de un moderno edificio de oficinas, se encuentra situado en una esquina muy concurrida. Su fachada está compuesta de cristal de espejo de doble cara, que permite a los espectadores del lado que se encuentre más a oscuras mirar a través de la fachada en cualquier momento y observar al otro lado (sin ser vistos por la gente que se encuentra allí). Desde el otro lado, los ventanales tienen la apariencia de espejos. Cuando la luz ilumina la superficie de ambos lados con igual intensidad aproximadamente, la fachada es semitransparente y refleja sólo parcialmente. Los espectadores que se encuentran dentro y los que se encuentran fuera observan tanto el espacio del otro lado de la fachada como un reflejo de su propia mirada dentro del espacio en el que se encuentran.





*Primera fase: Se proyecta la película; el interior está oscuro*
Un espejo de doble cara sustituye a la pantalla convencional. Dadas las propiedades de este tipo de espejos, cuando se proyecta sobre él una película funciona como una pantalla normal para los espectadores que están en la sala, pero, al mismo tiempo, el espejo proyecta la película de modo que puede ser vista al revés, desde la calle, a través de la fachada del edificio. Además, cuando se ve desde la calle, la imagen de la pantalla puede atravesarse con la vista para observar la mirada frontal del público que mira la pantalla. Durante la proyección de la película ante el público del interior, algunas imágenes del exterior, del espacio real de fuera del cine, se cuelan a través de las ventanas laterales mezclándose con las imágenes de la película que se reflejan en las paredes laterales. Estas imágenes externas reflejadas interfieren con la identificación de la consciencia del espectador de la película con la ilusión fílmica.
*Segunda fase: No se está proyectando ninguna película; las luces están encendidas*
Las luces del interior del cine están encendidas después (o antes) de la proyección de la película. Los espectadores del interior ven la pantalla y las ventanas laterales como espejos. Mientras algunos segundos antes el encuadre renacentista de la pantalla había sido un «espejo» para la proyección subjetiva del propio cuerpo del espectador («perdido» para su entorno debido a la identificación con la película), ahora la pantalla y los laterales de la sala se han convertido en espejos en sentido literal, que reflejan el espacio real y los cuerpos y miradas de los espectadores. Lo que el espectador ve representado en el espejo es su posición real, relativa al resto del público, mientras que antes, en el mundo ficticio de la película, él era el centro fenomenológico de un mundo ilusorio. También se ve a sí mismo mirando y en relación a las miradas de los demás espectadores. En el exterior, la posición psicológica del espectador / peatón también se invierte; ahora puede mirar a través de la ventana sin ser visto. La consciencia de *su* cuerpo y *su* entorno desaparece. Su posición de *voyeur* se vuelve semejante a la del público de la película momentos antes.



la pantalla contribuye a promover la ilusión de la distancia *voyeurista*. Aunque la película se está exhibiendo realmente, aunque está ahí para ser vista, las condiciones de proyección y las convenciones narrativas proporcionan al espectador la ilusión de estar mirando un mundo privado. Entre otras cosas, la posición de los espectadores en el cine es manifiestamente una posición de represión de su exhibicionismo y de proyección del deseo reprimido sobre el intérprete.

B. El cine satisface un deseo primordial de obtener un mirar placentero, pero también va más allá al desarrollar la escopofilia en su aspecto narcisista. Las convenciones establecidas del cine centran la atención sobre la forma humana. La escala, el espacio y las historias son siempre antropomórficas. La curiosidad y el deseo de mirar se mezclan con la fascinación ante la semejanza y el reconocimiento: el rostro humano, el cuerpo humano, la relación entre la forma humana y su entorno, la presencia visible de la persona en el mundo. Jaques Lacan subrayó el carácter crucial para la constitución del ego del momento en el que el niño reconoce su propia imagen en el espejo. Algunos aspectos de su análisis resultan relevantes para este ensayo. La fase del espejo tiene lugar en un momento en el que las ambiciones físicas del niño desbordan su capacidad motriz, por lo que este reconocimiento de sí mismo resulta gozoso para él, en tanto que imagina su imagen en el espejo como más completa, más perfecta que la experiencia que tiene de su propio cuerpo. Así, el reconocimiento se presenta como un reconocimiento erróneo: la imagen reconocida se concibe como el cuerpo reflejado del yo, pero su reconocimiento erróneo como algo superior proyecta este cuerpo fuera de sí mismo como un ego ideal, el sujeto alienado que, *reintroyectado* como ego ideal, da pie a la futura identificación con los otros. Para el niño, este momento del espejo precede al lenguaje.

Resulta importante el hecho de que sea una imagen la que constituye la matriz de lo imaginario, del reconocimiento / reconocimiento erróneo y de la identificación y, en consecuencia, de la primera articulación del «yo», de la subjetividad. Se trata de un momento en el que una previa fascinación por la mirada (dirigida al rostro materno, por poner un ejemplo obvio) colisiona con los primeros indicios de autoconsciencia. De ahí que el nacimiento de la relación amor / odio entre imagen y auto-imagen haya encontrado tal intensidad expresiva en las películas y tal reconocimiento gozoso entre el público. Al margen de las curiosas similitudes entre la pantalla y el espejo (el encuadre de la forma humana en su entorno, por ejemplo), el cine posee estructuras de fascinación suficientemente fuertes como para permitir pérdidas temporales del ego y, simultáneamente, reforzarlo. La sensación de olvido del mundo tal y como el ego ha llegado a percibirlo (olvidé quién era y dónde me encontraba) es una reminiscencia nostálgica de aquel momento pre-subjetivo de reconocimiento de la imagen. Al mismo tiempo, el cine se ha caracterizado por la producción de egos ideales, tal como se manifiesta, en particular, en el *star system*, donde las estrellas constituyen tanto el centro de la presencia escénica, como el centro de la trama, en tanto que ponen en marcha un proceso complejo de semejanzas y diferencias (lo *glamouroso* encarna lo ordinario).

C. Los apartados A y B de esta segunda sección han presentado aspectos contradictorios de las estructuras placenteras de la mirada en la situación cinematográfica convencional. El primero, escopofílico, surge del placer de usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la observación. El segundo, que se desarrolla a través del narcisismo y la constitución del ego, procede de la identificación con la imagen contemplada. Así pues, en términos fílmicos, uno implica una separación de la identidad erótica del sujeto respecto del objeto de la pantalla (escopofilia activa), mientras el otro exige una identificación del ego con el objeto de la pantalla a través de la

fascinación y el reconocimiento que experimenta el espectador ante su semejante. El primero es una función de los instintos sexuales, el segundo, de la libido del ego. Esta dicotomía era de crucial importancia para Freud. Aunque supo dar cuenta de cómo ambos interactuaban y se solapaban, la tensión entre los impulsos instintivos y la conservación del propio yo continúa conformando una dramática antítesis en términos de placer. Ambos constituyen estructuras formativas o mecanismos, no sentidos. En sí mismos carecen de significación, han de ir anejos a una idealización. Ambos persiguen sus objetivos indiferentes a la realidad perceptual, creando así el concepto erotizado e imaginado del mundo que forma la percepción del sujeto y niega la objetividad empírica.

A lo largo de su historia, el cine parece haber desplegado una ilusión particular de realidad, en la que esta contradicción entre libido y ego ha encontrado un mundo fantástico bellamente complementario. En *realidad* el mundo fantástico de la pantalla está sujeto a la ley que lo produce. Los instintos sexuales y los procesos de identificación tienen un significado en el seno del orden simbólico que articula el deseo. El deseo, nacido con el lenguaje, hace posible trascender lo instintivo y lo imaginario, pero su punto de referencia siempre regresa al momento traumático de su nacimiento: el complejo de castración. De ahí que la mirada, placentera en su forma, pueda ser amenazante en su contenido, y es la mujer en tanto que representación/imagen, la que hace que esta paradoja asuma una forma definida.

## III. La mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada

A. En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo / masculino y pasivo / femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [*to-be-looked-at-ness*]. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotiv* del espectáculo erótico: desde las pinups hasta el striptease, desde Ziegfeld hasta Busby Berkeley, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él. Las películas que siguen la tendencia cinematográfica dominante combinan hábilmente espectáculo y narración (nótese, sin embargo, cómo en los musicales los números de baile y canto interrumpen el flujo de la diégesis). La presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en el cine narrativo convencional, aunque su presencia visual tiende a operar en contra del desarrollo del hilo argumental, al congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica. Esta presencia ajena ha de integrarse coherentemente con la narración. Como afirma Budd Boetticher:

> Lo que cuenta es lo que la heroína provoca o, mejor aún, lo que representa. Es ella, o más bien el amor o el miedo que inspira en el héroe, o quizá la preocupación que él experimenta por ella, lo que le lleva a actuar tal como lo hace. Por sí misma, la mujer no tiene ni la más mínima importancia[1].

[1] Citado en Peter WOLLEN, «Boetticher's World-View», en Jim Kitses, comp., *Budd Boetticher: The Western*, Londres, British Film Institute, 1970, p. 33.



(Una tendencia reciente dentro del cine narrativo ha consistido en prescindir de este problema en su conjunto: de ahí el desarrollo de lo que Molly Haskell ha llamado «*buddy movie*»[1bis], en la que el erotismo homosexual activo de la figura masculina central puede conducir la historia sin distracciones.) Tradicionalmente, la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público, con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla. Por ejemplo, el artificio de la *showgirl* permite que ambas miradas se unifiquen técnicamente sin ninguna ruptura aparente de la diégesis. Se trata de una mujer que actúa en el interior de la narración, de manera que la mirada del espectador y la del personaje masculino de la película se combinan hábilmente sin romper la verosimilitud narrativa. Por un instante, el impacto sexual de la actriz conduce a la película a una tierra de nadie, fuera del espacio y del tiempo fílmico; es lo que ocurre con la primera aparición de Marilyn Monroe en *Río sin retorno*, o con las canciones de Lauren Bacall en *Tener o no tener*. De igual modo, un primer plano de unas piernas (Dietrich, por ejemplo) o de un rostro (Garbo) integran dentro de la narración una forma diferente de erotismo. Una parte de un cuerpo fragmentado destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad que exige lo narrativo; proporciona a la pantalla una calidad plana, como de recortable o de icono, en lugar de darle verosimilitud.

B. Una división heterosexual del trabajo activo/pasivo ha controlado igualmente la estructura narrativa. De acuerdo con los principios de la ideología dominante y de las estructuras psíquicas que la sustentan, la figura masculina no puede llevar la carga de la cosificación sexual. El varón se muestra reluctante a la hora de mirar a sus semejantes exhibicionistas. De ahí que la escisión entre espectáculo y narración propicie el papel del hombre como parte activa que despliega la trama, que hace que las cosas sucedan. El hombre no sólo controla la fantasía de la película, sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo: como portador de la mirada del espectador, consigue trasladarla más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas que representa la mujer en tanto que espectáculo. Lo que hace que esto sea posible es la secuencia de procesos que pone en marcha la estructuración de la película en torno a una figura dominante con la que el espectador puede identificarse. Cuando el espectador se identifica con el principal protagonista masculino[2], está proyectando su mirada sobre la de su semejante, su suplente en la pantalla, de modo que el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia. El atractivo o el encanto de una estrella de cine masculina no es, pues, el de un objeto erótico de la mirada, sino el del ego ideal más perfecto, completo y potente concebido en el momento original de reconocimiento frente al espejo. El personaje en la historia puede hacer que las cosas sucedan y controlar los acontecimientos mejor que el sujeto / espectador, igual que la imagen en el espejo poseía mayor

[1bis] Algo así como «película de colegas». Quizá el caso arquetípico sea el de los filmes protagonizados por una pareja de policías. [N. de los T]

[2] Naturalmente, existen películas con una mujer como protagonista principal, pero analizar seriamente este fenómeno me llevaría aquí demasiado lejos. El estudio de Pam COOK y Claire JOHNSTON, *The Revolt of Mamie Stover*, en Phil Hardy, ed., *Raoul Walsh*, Edimburgo, Edinburgh Film Festival Publication, 1974), muestra a partir de un caso particular cómo la fuerza de esta protagonista femenina es más aparente que real.

control sobre la coordinación motriz. Frente a la mujer como icono, la figura masculina activa (el ego ideal del proceso de identificación) exige un espacio tridimensional correspondiente al del reconocimiento en el espejo, en el que el sujeto alienado interiorizó su propia representación de esta existencia imaginaria. Es una figura en un paisaje. Por lo que toca a esta cuestión, la función del cine consiste en reproducir, tan cuidadosamente como sea posible, las denominadas condiciones naturales de la percepción humana. Las técnicas (como la de la profundidad de campo) y los movimientos de la cámara (determinados por la acción del protagonista), combinados con la invisibilidad del montaje (exigida por el realismo), tienden a desdibujar los límites del espacio de la pantalla. El protagonista masculino es libre para gobernar la escena, una escena de ilusión espacial en la que es él quien articula la mirada y crea la acción.

C. 1. Los apartados A y B de la sección III han puesto de relieve una tensión entre un modo de representar a la mujer en el cine y las convenciones que rodean la diégesis. Cada uno de estos polos lleva asociada una mirada: la del espectador en contacto escopofílico directo con la forma femenina que se ofrece para su disfrute (que connota fantasía masculina); y la del espectador fascinado con la imagen de su semejante situado en una ilusión de espacio natural, a través del cual puede alcanzar el control y la posesión de la mujer en el interior de la diégesis (esta tensión, junto con el desplazamiento de un polo al otro pueden estructurar un texto único. Así, tanto en *Sólo los ángeles tienen alas* como en *Tener o no tener*, la película da comienzo con una mujer como objeto de la mirada combinada del espectador y de todos los personajes masculinos de la cinta. Ella aparece aislada, *glamourosa*, expuesta, sexualizada. Sin embargo, cuando la narración sigue su curso, ella se enamora del protagonista principal y se transforma en su propiedad, perdiendo sus características externas de *glamour*, su sexualidad generalizada, sus connotaciones de *showgirl*; su erotismo queda sometido únicamente a la estrella masculina. Por medio de la identificación con el actor, a través de la participación en su poder, el espectador también puede, indirectamente, poseerla).

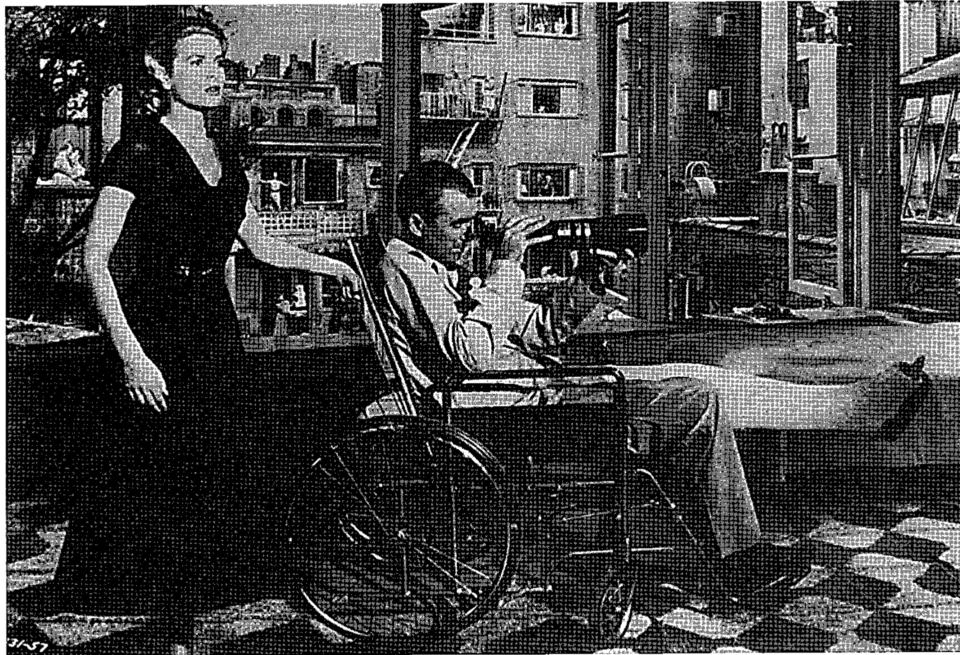
No obstante, en términos psicoanalíticos la figura femenina plantea un problema bastante más profundo. Connota también algo en torno a lo cual gira continuamente la mirada, al tiempo que lo niega: su carencia de pene, que conlleva una amenaza de castración y, en consecuencia, displacer. En última instancia, el significado de la mujer es la diferencia sexual, la ausencia del pene visualmente constatable, la evidencia material sobre la que se basa el complejo de castración, esencial para la organización del ingreso en el orden simbólico y en la Ley del Padre. De ahí que la mujer como icono, expuesta para la mirada y el disfrute de los hombres, controladores activos de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que originalmente significó. El inconsciente masculino tiene dos vías para escapar de la ansiedad de la castración: la preocupación por la reactivación del trauma original (investigando a la mujer, desentrañando su misterio), contrarrestada por la devaluación, el castigo, o la redención del objeto culpable (una vía que ilustra el cine negro); o bien la completa negación de la castración por medio de la sustitución por un objeto fetiche o por la conversión en fetiche de la propia figura representada, de manera que pase a ser tranquilizadora en lugar de peligrosa (de ahí la sobrevaloración, el culto a la estrella femenina). Esta segunda vía, la escopofilia fetichista, urbaniza la belleza física del objeto, transformándolo en algo en sí mismo satisfactorio. Por el contrario, la primera vía, el *voyeurismo*, mantiene conexiones con el sadismo: el placer reside en descubrir la culpa (asociada inmediatamente con la castración), imponer el control y someter a la persona culpable a través del castigo o del perdón. Este aspecto sádico encaja bien con lo narrativo. El sadismo exige una historia, necesita lograr que



algo ocurra, forzar un cambio en otra persona, una batalla de voluntad y fuerza, victoria y derrota, que se desarrolla en un tiempo lineal, con un comienzo y un final definidos. La escopofilia fetichista, por su parte, puede existir fuera del tiempo lineal, ya que el instinto erótico se focaliza exclusivamente en la mirada. Estas contradicciones y ambigüedades pueden ilustrarse más fácilmente recurriendo a algunos ejemplos que nos proporciona la producción de Hitchcock y de von Sternberg, directores que toman la mirada casi como el contenido o el tema de muchas de sus películas. Hitchcock es el más complejo, dado que emplea ambos mecanismos. La obra de von Sternberg, por su parte, proporciona numerosos ejemplos de pura escopofilia fetichista.

C. 2. Como es bien sabido, von Sternberg afirmó en una ocasión que le encantaría que sus películas se proyectaran al revés, de manera que el interés por la historia y los personajes no interfiriera con la apreciación pura de la imagen de la pantalla. Esta afirmación es reveladora, aunque ingenua. Ingenua en tanto que sus películas exigen de hecho que la figura de la mujer (por ejemplo Dietrich, en el ciclo de películas en las que la dirigió) sea identificable. Pero reveladora en la medida en que subraya el hecho de que, para él, el espacio pictórico que encierra el encuadre es de suma importancia, mucho más que los procesos narrativos o de identificación. Mientras Hitchcock se mueve en el lado investigador del *voyeurismo*, von Sternberg produce el fetiche último, llegando al punto en el que la poderosa mirada del varón protagonista (característica del cine narrativo tradicional) se quiebra en favor de la imagen que está en compenetración erótica directa con el espectador. La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; ella deja de ser la portadora de la culpa y pasa a ser un fruto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, es el contenido de la película y el receptor directo de la mirada del espectador. Von Sternberg minimiza la ilusión de profundidad de la imagen; sus escenas tienden a ser unidimensionales ya que los juegos de luces y sombras, las tracerías, brumas, follajes, celosías etc. reducen el campo visual. Existe poca, por no decir ninguna, mediación de la mirada a través de los ojos del principal protagonista masculino. Por el contrario, presencias sombrías como la de La Bessière en *Morocco* funcionan como sustituto del director, pues se distancian de la posibilidad de identificación por parte del público. A pesar de la insistencia de von Sternberg en que sus historias son irrelevantes, resulta significativo el hecho de que todas ellas se centren en situaciones, en lugar de en algún tipo de suspense, de que su tiempo sea cíclico más que lineal, y que las complicaciones del argumento giren en torno a un malentendido en lugar de girar alrededor de un conflicto. La ausencia más importante es la de la mirada masculina dominante en la escena que se desarrolla en la pantalla. El punto culminante del drama emocional en la mayor parte de las películas en las que aparece la Dietrich, sus momentos supremos de significado erótico, tiene lugar en ausencia del hombre al que ella ama en la ficción. Hay otros testigos, otros espectadores mirándola en la pantalla; sus miradas forman una con la del público, en lugar de sustituirla. Al final de *Morocco*, Tom Brown ya ha desaparecido en el desierto cuando Amy Jolly se descalza tirando sus sandalias doradas y camina tras él. Al final de *Fatalidad*, Kranau es indiferente al destino de Magda. En ambos casos, el impacto erótico, santificado por la muerte, se exhibe como espectáculo para el público. El héroe no entiende y, sobre todo, no ve.

En el cine de Hitchcock, en cambio, el héroe ve exactamente lo mismo que el público. Sin embargo, en las películas de las que aquí me ocuparé, Hitchcock elige como tema la fascinación ante una imagen a través del erotismo escopofílico. Además, en estos casos, el héroe encarna las contradicciones y tensiones experimentadas por el espectador. En *Vértigo* especialmen-



Alfred Hitchcock, fotografía publicitaria de *La ventana indiscreta*, 1954. Película en color, sonora, 35 mm, 112 minutos.





John Huston, fotograma de *Vidas rebeldes*, 1961. Película en color, sonora, 35 mm, 124 minutos.



Fotograma de una película sin identificar.



Alfred Hitchcock, fotograma de *Los pájaros*, 1963. Película en color, sonora, 35 mm, 120 minutos.



Dara Birnbaum, imagen de *Technology / Transformation: Wonder Woman*, 1979. Vídeo en color, sonoro, 7 minutos.



te, pero también en *Marnie, la ladrona* y en *La ventana indiscreta*, la mirada ocupa el punto central del argumento, ya se incline hacia el voyeurismo o hacia la fascinación fetichista. Como en una vuelta de tuerca más, en una manipulación ulterior del proceso normal de visión, Hitchcock utiliza el proceso de identificación, normalmente asociado con la corrección ideológica y el reconocimiento de la moral establecida para mostrar su lado perverso. Hitchcock nunca trató de ocultar su interés por el voyeurismo, tanto cinematográfico como no cinematográfico. Sus héroes son perfectos representantes del orden simbólico y la ley –un policía (en *Vértigo*), un macho dominante poseedor de riqueza y poder (en *Marnie, la ladrona*)–, pero sus impulsos eróticos los enredan en situaciones comprometidas. Tanto el poder de someter sádicamente a otra persona a la propia voluntad, como de someterla de forma voyeurista a la mirada, tienen como objeto a la mujer. Este poder está respaldado por la confianza en la legalidad jurídica y por el establecimiento de la culpabilidad de la mujer (que, en términos psicoanalíticos, evoca la castración). La verdadera perversión apenas se oculta bajo una máscara superficial de corrección ideológica –el hombre está del lado correcto de la ley, la mujer, del equivocado. La diestra utilización por parte de Hitchcock de los procesos de identificación y su generoso empleo de la cámara subjetiva desde el punto de vista del protagonista masculino, envuelven profundamente a los espectadores situándolos en la posición del actor y haciéndoles compartir su mirada inquietante. El público queda absorto en una situación *voyeurista* en el interior de la escena que se desarrolla en la pantalla y de la diégesis que parodia su propia situación en el cine.

En su análisis de *La ventana indiscreta*[3], Douchet entiende la película como una metáfora del cine. Jeffries es el público, los acontecimientos del apartamento de enfrente funcionan como una pantalla. En la medida en que observa, una dimensión erótica se añade a su mirada constituyendo una imagen central para el drama. Su novia, Lisa, tenía poco interés sexual para él, era casi un estorbo mientras permanecía del lado del espectador. Cuando cruza la barrera entre su habitación y el bloque de enfrente, su relación renace eróticamente. Él no sólo la contempla a través de sus prismáticos como una imagen distante cargada de sentido; también la ve como una intrusa culpable expuesta a un hombre peligroso que amenaza con castigarla, y finalmente, también la salva. El exhibicionismo de Lisa ya había quedado patente a través de su obsesivo interés por la ropa y el peinado, por el hecho de que no era más que una imagen pasiva de perfección visual; El *voyeurismo* y el carácter activo de Jeffries también habían quedado determinados por su trabajo como periodista y fotógrafo, productor de historias y captador de imágenes. Sin embargo, su inactividad forzada, que lo ata a su silla como espectador, lo sitúa de lleno en la posición fantástica del público del cine.

En *Vértigo* predomina la cámara subjetiva. Al margen de un *flashback* desde el punto de vista de Judy, la narración se teje en torno a lo que Scottie ve o deja de ver. El público sigue el crecimiento de su obsesión erótica y su consecuente desesperación desde el punto de vista del protagonista. El *voyeurismo* de Scottie es patente: se enamora de una mujer a la que sigue y espía sin hablar con ella. Su aspecto sádico es igualmente evidente: ha escogido (libremente, puesto que fue un abogado de éxito) ser policía, con las correspondientes oportunidades de persecuciones e investigaciones que ello le ofrece. El resultado es que sigue, vigila y se enamora de una perfecta figura de belleza y misterio femeninos. Una vez que se enfrenta a ella realmente, su impulso erótico consiste en subyugarla y forzarla a hablar por medio de un persistente interrogatorio. Después, en la segunda parte de la película, revivirá su comportamiento obsesivo con

[3] Jean DOUCHET, «Hitch et son public», *Cahiers du Cinéma* 113 (noviembre, 1960), pp. 7-15.

la imagen que le gustaba mirar en secreto. Reconstruye a Madeleine en Judy, fuerza a esta última a adecuarse en cada detalle a la apariencia física real de su fetiche. Su exhibicionismo, su masoquismo, convierten a Judy en una contrapartida pasiva ideal para el voyeurismo sádico y activo de Scottie. Ella conoce el papel que le toca representar y sabe que únicamente interpretándolo y reinterpretándolo puede conservar el interés erótico de Scottie. Pero mediante la repetición él consigue minar su resistencia y sacar a la luz su culpa. La curiosidad de Scottie triunfa y Judy recibe su castigo. En *Vértigo*, la implicación erótica de la mirada resulta desconcertante: la fascinación del espectador se vuelve contra él a medida que la narración lo conduce y lo entrevera con los procesos que él mismo está desplegando. Hablando en términos narrativos, el héroe de Hitchcock está aquí firmemente instalado en el orden simbólico. Posee todos los atributos del superego patriarcal. De ahí que el espectador, al que la aparente legalidad de su sustituto le infunde una falsa sensación de seguridad, vea a través de su mirada y se encuentre a sí mismo como cómplice, capturado en la ambigüedad moral del acto de mirar. Lejos de ser simplemente una apostilla acerca de la perversión de la policía, *Vértigo* se centra en las implicaciones de la escisión basada en la diferencia sexual entre mirar / activo y ser mirado / pasivo y en el poder de lo simbólico masculino que encarna el héroe. También Marnie actúa para la mirada de Mark Rutland y se disfraza como la perfecta imagen hecha para-ser-mirada. También él está del lado de la ley hasta que, a causa de su obsesión por la culpa de ella, por su secreto, desea fervientemente verla cometer un delito, hacerla confesar y, así, redimirla. De esta manera, también él se convierte en cómplice en la medida en que actualiza las implicaciones de su poder. Controla el dinero y la palabra, puede estar a la vez en misa y repicando.

## IV. Resumen

El fondo psicoanalítico que se ha tratado en este artículo es relevante para la cuestión del placer y el displacer que ofrece el cine narrativo tradicional. El instinto escopofílico (el placer de mirar a otra persona como un objeto erótico) y, en contraposición, la libido del ego (que conforma los procesos de identificación) actúan como formaciones o mecanismos de los que este tipo de cine se ha aprovechado. La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre acerca aún más el argumento a la estructura de la representación, añadiendo un nuevo estrato que viene exigido por la ideología del orden patriarcal tal y como se entiende en su forma cinematográfica preferida –el cine narrativo ilusionista. El argumento retorna de nuevo a las bases psicoanalíticas en la medida en que la mujer como representación denota castración, por lo que suscita mecanismos voyeuristas o fetichistas que tratan de sortear su amenaza. Ninguno de estos estratos interactuantes es intrínseco al cine, pero es únicamente en la forma fílmica donde pueden alcanzar una bella y perfecta contradicción, gracias a la posibilidad que ofrece el cine de desplazar el énfasis de la mirada. Lo que define al cine es el lugar de la mirada, la posibilidad de variarla y de hacerla patente. Esto es lo que hace al cine tan diferente en su potencial voyeurista respecto de, pongamos por caso, el *striptease*, el teatro, los espectáculos de variedades, etc. Enfatizando aún más el carácter de «para-ser-mirada» de la mujer, el cine construye el modo en que debe ser mirada dentro del espectáculo mismo. Al explotar la tensión existente entre el control de la dimensión temporal (montaje, narratividad) y el control de la dimensión espacial (cambios de plano, montaje) por parte del cine, el



código cinematográfico crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la medida del deseo. Si se trata de desafiar a la corriente cinematográfica dominante y al placer que proporciona, antes es necesario minar estos códigos cinematográficos y la relación que mantienen con las estructuras externas formativas.

Para empezar (y para terminar), habrá que socavar la propia mirada *voyeurista*-escopofílica, que constituye un elemento fundamental del placer fílmico tradicional. Existen tres diferentes formas de mirar asociadas al cine: la de la cámara cuando graba los acontecimientos, la del público cuando contempla el producto acabado y la de los personajes que se miran unos a otros dentro de la ficción de la pantalla. Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras subordinándolas a la tercera, pues su objetivo consciente siempre es eliminar la presencia intrusa de la cámara y evitar que el público adquiera consciencia de su distanciamiento. Sin la supresión de estos dos elementos (la existencia material del proceso de filmación y la lectura crítica por parte del espectador), el drama de ficción no puede conseguir realidad, verosimilitud, naturalidad. No obstante, como he sostenido en este ensayo, la estructura del acto de mirar en el cine narrativo de ficción alberga una contradicción en sus propias premisas: la imagen femenina como amenaza de castración pone constantemente en peligro la unidad de la diégesis e irrumpe a través del mundo de la ficción como un fetiche intruso, estático, unidimensional. Así, las dos miradas presentes materialmente en el tiempo y en el espacio se subordinan de forma obsesiva a las necesidades neuróticas del ego masculino. La cámara se transforma en el mecanismo adecuado a fin de producir la ilusión de un espacio renacentista, de movimientos que fluyen de forma compatible con el ojo humano; se trata de una ideología de la representación que gira en torno a la percepción del sujeto: la mirada de la cámara se niega con la intención de crear un mundo convincente, en el que el sustituto del espectador pueda actuar con verosimilitud. Al mismo tiempo, a la mirada del público se le niega su fuerza intrínseca: tan pronto como la representación fetichista de la imagen femenina amenaza con quebrar el hechizo de la ficción y la imagen erótica de la pantalla se muestra directamente (sin mediaciones) al espectador, el hecho de la fetichización –al ocultar, como efectivamente hace, el miedo a la castración– congela la mirada, inmoviliza al espectador y le impide alcanzar un distanciamiento respecto de la imagen que tiene delante.

Esta compleja interacción de miradas es característica del cine. El primer golpe contra la acumulación monolítica de convenciones cinematográficas (ya asumido por los cineastas más radicales) consistió en liberar la mirada de la cámara a su materialidad en el tiempo y en el espacio, y la mirada del público, permitiendo así una dialéctica, un distanciamiento apasionado. No cabe duda de que estos procedimientos destruyen la satisfacción, el placer y el privilegio del «huésped invisible», a la vez que ponen de relieve la forma en que el cine ha dependido de mecanismos voyeuristas activos/pasivos. Las mujeres, cuya imagen ha sido continuamente hurtada y utilizada con este fin, contemplan el declive de la forma cinematográfica tradicional con poco más que un ligerísimo y nostálgico pesar.